

العنوان:	الليل في شعر السياب : دراسة في البنية الأسلوبية للاستعارة
المصدر:	دراسات - العلوم الإنسانية والاجتماعية
المؤلف الرئيسي:	القرعان، فايز عارف سليمان
المجلد/العدد:	مج 35, ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2008
الناشر:	الجامعة الأردنية - عمادة البحث العلمي
الصفحات:	87 - 103
رقم MD:	101890
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	EduSearch, HumanIndex
مواضيع:	الأسلوب الأدبي ، الشعر العربي ، الشعراء العرب ، الليل في الشعر العربي، النقد الأدبي ، البلاغة العربية ، الاستعارة، نقد الشعر ، العصر الحديث، العراق
رابط:	https://search.mandumah.com/Record/101890

الليل في شعر السياب
دراسة في البنية الأسلوبية للاستعارة

فايز عارف القرعان *

ملخـص

ترصد هذه الدراسة ظاهرة الليل بوصفها موضوعاً استعارياً تعاملت معه تجربة السياب الشعرية، وذلك من خلال تشكل دال الليل في البنية الأسلوبية للاستعارة، وقد تناولت الجوانب الأسلوبية التي يمكن أن تكشف بفعالية عن الوجوه الأسلوبية التي شكلت فيها تجربة السياب موضوع الليل حتى يصبح فاعلاً في إنتاج الدلالات والمعاني، وقد تناولت ثلاثة مستويات، هي: المستوى التحويلي بين طرفي الاستعارة من حيث الغياب والحضور، وقد كشفت عن أن هذه التجربة تقدم الليل في كثير من الأبنية الاستعارية بوصفه مشبهاً وتغيب المشبه به حتى يكون إنتاج المعنى من الغائب. والمستوى الثاني هو قدرة دال الليل على التمدد السياقي من حيث انتشار الدالات التي تترادف معه أو التي تشكل هوامش له وبحثت في هذا المستوى أيضاً في العلاقات السياقية التي تربط الاستعارة بالسياق الذي يحيط بها. وأما المستوى الثالث، فيبحث في التشكل الأسلوبي للاستعارة من حيث تعلقها بالصور الشعرية الأخرى وقد كشفت فيه عن تشكلها ضمن ثلاث علاقات هي: الإفراد الاستعاري، والتعلق الصوري، والتداخل الاستعاري.

الكلمات الدالة: الليل، شعر السياب، البنية الأسلوبية، الاستعارة.

المقدمـــة

يشكل موضوع الليل ركيزة هامة لإنتاج الدلالة في تجربة السياب، وذلك أن دال الليل والدالات التي تدور في فلكه أو تعبر عنه من مثل: الليلة، والمساء، والظلام، والدجى، والظلمة، والغروب، وغيرها قد بلغ تكرارها في هذه التجربة ما يقرب من أربع مئة وثمانية تكرارت؛ مما يشير إلى أنه يشكل، بحق، خطاً دلالياً فيها. وعندما نستعرض هذه الدالات نجد أنها تشكلت في بعض الأساليب البلاغية: من مثل الاستعارة والكناية والتشبيه غير أنها قد أكثرت في تشكلها في البنية الاستعارية على خلاف ما كانت عليه في الأسلوبين الآخرين؛ مما يعني أن تكرار دال الليل في البنية الاستعارية يشكل ظاهرة تستحق أن نقف عليها.

ولعل متابعة الليل في التشكل الاستعاري بوصفه موضوعاً واحداً تكتسب أهمية خاصة، وذلك لأنها متابعة تمتلك القدرة الفعلية على تجلية فاعلية تجربة السياب في هذا الخط الاستعاري، وتستطيع أن تكشف عن الجوانب الفكرية التي كونت هذه التجربة في هذا الموضوع لأن:" رصد بيان بالاستعارات المتصلة بكل موضوع غير كاف بل لا بد من دراسة كيفية تعانق الدلالات المختلفة لهذه الاستعارات المتصلة بنفس الموضوع مما يعد وسيلة فعالة للكشف عن جوانب مختلفة من فكر الكاتب لا تستطيع الوسائل النقدية العادية أن تهتدي إليها"[(1)]. ويبدو لي أن البحث في هذا الموضوع بوصفه مكوناً موضوعياً في البنية الاستعارية– كما وردت في تجربة السياب الشعرية- يجب أن يمر في قنوات بحثية متعددة حتى يستكمل البحث وجوهه الأسلوبية[(2)]. ومن هذه القنوات البنية الأسلوبية؛ ذلك أنها قناة تشكل مدخلاً مهماً في الكشف عن كيفية تشكيل دال الليل في البنية الاستعارية، والتي تفضي بالتالي إلى فهم التقنية الاستعارية التي تنتهجها هذه التجربة في إنتاج الدلالات. ولا شك في أن التعامل مع الاستعارة أسلوبياً يقودنا إلى محاور متعددة من مثل التحولات بين طرفي البنية الاستعارية (المستعار له والمستعار منه) من حيث الحضور والغياب، والصياغة الصرفية للطرف الحاضر في البنية من حيث الاسمية والفعلية والحرفية، والامتدادات السياقية للطرفين من حيث حضور الصفات الملائمة للطرفين معاً أو لأحدهما في السياق، والعلاقات المختلفة التي تنتظم هذه الامتدادات، وغير

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن. تاريخ استلام البحث 2006/10/30، وتاريخ قبوله 2007/4/20.

ذلك من المباحث التي تثيرها بنية الاستعارة. ويبدو لي أن الوقوف عند موضوع الليل في البنية الأسلوبية للاستعارة لا بد من أن يقتصر في البحث على المستويات الأسلوبية المؤثرة في تشكيل دال الليل داخل البنية الاستعارية والتي يمكن أن تكشف عن فاعليته داخل التجربة الشعرية، دون أن يمتد إلى مستويات لا تكشف عن هذه الفاعلية داخل الصياغة الشعرية في هذه التجربة؛ لذا رأيت أن أقف عند ثلاثة محاور أسلوبية تشكل مجتمعة قناة أسلوبية مهمة حاولت تجربة السياب استثمارها لتفعيل دور الليل فيها، هذه المحاور هي:

1- تحولات الليل في طرفي البنية الاستعارية من حيث الحضور والغياب.

2- التشكل البنائي لدال الليل من حيث قدرته على التمدد في السياق انطلاقاً من أنه يشكل البؤرة المركزية للبنية الاستعارية.

3- بنية الليل الاستعارية من حيث علاقاتها بالصور الشعرية الأخرى، التي تشكل الاستعارة– عموماً- محوراً من محاورها الأساسية.

وحتى نستطيع فهم الإجراء الأسلوبي لكل محور منها نقف عند كل واحد منها على حدة، فنبدأ بالمحور الأول.

المحور الأول: تحولات الليل من حيث الحضور والغياب

تتشكل الاستعارة في العادة، في مستوى التصور الذهني من طرفين: يحضر أحدهما في المستوى السطحي (مستوى البنية) ويغيب الآخر عنها. وقد عالجت البلاغة هذا التشكل، فرصدت قسمين للاستعارة: نعتت الأول (الاستعارة المكنية) في حال حضر فيها المشبه وغاب المشبه به[3]، والثاني (الاستعارة التصريحية) في حال حضور المشبه به وغياب المشبه[4]. ويبدو لي أن رصد هذه التحولات الاستعارية يكتسب أهمية خاصة في ملاحظة الأسلوب الذي يتشكل لا على المستوى الإفرادي– الجزئي في النص فحسب، وإنما على مستوى النص ومستوى التجربة الإبداعية بشكل عام، وذلك أن مثل هذه التحولات ترصد في البنية نوعية الخط الأسلوبي في إحلال دال محل دال آخر، فتكشف بهذا عن توجهات المبدع في تجربته الإبداعية كاملة مما يعطي فكرة واضحة عن كيفية تعامله مع الدالات الاستعارية من ناحية، ومع العالم الذي يحيط به والذي يستثمر موضوعاته التي تشكل أحد طرفي هذه البنية الاستعارية من ناحية أخرى.

إن رصد هذا التحول في البنية الاستعارية يشكل محاولة اكتناه لما يجري في المستوى العميق لهذه البنية، وذلك لأن معرفة الاستعارة إن كانت مكنية أو تصريحية ليست غاية بحد ذاتها؛ لأن الاستعارة، عادة، في تحولاتها نحو المشبه أو المشبه به تقودنا إلى تصور العملية الإبلاغية التي تقوم بها لإيصال الرسالة إلى المتلقي؛ لأن العملية الاستعارية عادة موجهة – شأنها شأن الأساليب البلاغية الأخرى- إلى المتلقي لتحدث الأثر لديه من ناحية، ولتكشف عن الدلالات التي لا تستطيع اللغة العادية أن تؤديها من ناحية أخرى، وفي هذا يقول ميشال لوغورن: "فالتعليلات الأساسية للاستعارة تتألف من الوظيفة العاطفية والمركزة على المرسل إليه، أو على الوظيفة الندائية التي هي التوجيه نحو المرسل إليه، وخلاصة القول إن الاستعارة تستعمل للتعبير عن تأثر وعن شعور تريد المشاركة فيه"[5]، فإذا كانت الاستعارة ذات منشأ انفعالي عاطفي من المبدع فلا بد، إذن، من أنها تتشكل في تحولاتها في المستوى العميق على وفق التجربة الشعرية ومقتضياتها الموضوعية والرؤيوية، وبالتالي فإن الرؤى الشعرية وموضوعاتها تفرض إلى حد ما التحول الاستعاري بين الطرفين، يقول ساسين عساف فيما يقترب من هذا المعنى: "فالتقنية التعبيرية يفرضها نوع المعاناة وأبعادها وهذا التلاحم تؤكده طبيعة العلاقة الحارة الدافئة الحميمية بين الشاعر والتجربة. والشاعر معبراً عن هذه التجربة يحيد باللغة عن مجراها العادي والمألوف مفجراً في ذلك الأشكال الجاهزة ليأتي بأشكال جديدة"[6]، ولهذا فإن متابعة نوعية التحول ليست مسألة شكلية ساذجة، وإنما هي متابعة لعمليات عميقة تدور خلف البنية السطحية، وتتصل بانفعال الذات الشاعرة، أو كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب: "فليست الاستعارة- كما يتصور البعض- بنية بسيطة ساذجة، يتم فيها تحول أحد الطرفين للآخر في مستوى السطح فحسب، لأن هذا الإدراك فيه تسطيح بعيد عن الأدبية، وبعيد عن الإيصالية معاً، فالاستعارة ملازمة لعمليات ذهنية ونفسية معقدة، تتنافر مع مثل هذا التسطيح الذي يدفع بها إلى دائرة المباشرة"[7].

ونحن عندما نعرض إلى تحولات البنية الاستعارية لليل في تجربة السياب نلاحظ أنها تشكلت في مستويي التحول: التحول المكني، والتحول التصريحي. وحتى ندرك طبيعة هذين التحولين في تجربة السياب نقف عند كل منهما، فمثال التحول المكني قوله في قصيدة بعنوان (اللعنات على شيرين):

كم ليلة باتَ والمصباح يغْسلُها

بالنور يرنـ ـو إليهـ ـا... وهو مبتسـ ـم[8]

وأما مثال التحول التصريحي، فقوله في قصيدة بعنوان (في السوق القديم):

أنا سوفَ أمضي! فارتختْ عني يداها، والظلام يطغى...[9]

تتمثل الاستعارة الأولى التي تعتمد التحول المكني، في المثال الأول، في الدال (ليلة) وهو دال يتشكل في المستوى السطحي أي المستوى المكتوب، ويمكننا أن ندرك تحولاته باستدعاء الطرف الغائب الذي تقود إليه القرينة (يغسلها)، ولا شك في أننا ندرك أن هذه القرينة تقود إلى الدال الغائب وهو (الثوب)، وبهذا تعتمد البنية التحويلية على طرفين: الأول حاضر وهو (ليلة) الذي يمثل المشبه، والثاني غائب وهو (الثوب) الذي يمثل المشبه به. وأما الاستعارة الثانية التي تعتمد التحول التصريحي، في المثال الثاني، فتتمثل في الدال المجازي (يطغى) الذي يمكننا أن ندرك تحولاته باستدعاء الطرف الغائب وهو (يشتد) الذي يقود إليه اللفظ (الظلام)، ذلك أن هذه البنية أرادت أن تتحدث عن امتداد الظلام وشدته، وبهذا تكون البنية التحولية قد اعتمدت على طرفين: الأول حاضر (يطغى) وهو المشبه به، والثاني غائب (يشتد) وهو المشبه.

يبدو لي أن التركيب الاستعاري على وفق التحولين المكني والتصريحي يشغل المتلقي بمتابعة حركة المعنى الناتجة من هذا التحول المعتمدة في الدرجة الأولى على الطرف الغائب، فالبنية بإحضارها دال الليلة (المشبه) في الاستعارة الأولى أو المشبه به (تطغى) في الاستعارة الثانية، تحاول أن تبرز فاعليتهما في إنتاج الدلالة ولكن بالاعتماد على الفاعلية التي يؤديها الطرف الغائب؛ مما يعني أن الدال الاستعاري يقوم بفاعلية مزدوجة تجمع بين مدلوله الذي يشير إليه ومدلول الطرف الغائب، وقد تحدث عن ازدواج هذه الدلالة فونتاني في قوله: "إن الكلمة المستخدمة في المجاز ذات دلالة حقيقية سابقاً، ولا مانع يحول دون احتفاظها بها إلى جانب المعنى الجديد"[(10)]، فالليلة بوصفها مشبهاً حاضراً تحافظ على مدلولها في البنية الاستعارية، ولكنها في الوقت نفسه تمتد فاعليتها لتمارس فاعلية (الثوب) الطرف الغائب، فالليلة بما تحمله من ترابطات الظلام الذي يحيط بالأشياء ويتخلل الأماكن وغيرها، والترابطات اللونية من سواد وقتامة تبقى فاعلة مع ترابطات (الثوب) من فاعلية الاشتمال والستر والتماسك واللون والامتصاص وغير ذلك من ترابطاته في سياقه البيئي، فدال الليلة دال يعمل على وفق هذه الفاعلية المزدوجة. غير أننا إذا ما دققنا في البنية الاستعارية على مستوى التلقي نجد أن هذا الدال يربطنا بصورة عميقة بفاعلية الثوب (الطرف الغائب) لتتحصل لدينا الدلالة التي ينتجها هذا الدال على مستوى التركيب، ففي التصور الذهني نلتقط تشكلات الليلة من خلال معاينة ذهنية للثوب، فتصبح الليلة بمستوى تماسك الثوب وقدرته على الامتصاص والاشتمال والإخفاء بسبب خاصية اللون وعدم الشفافية. وقد ساعدت الصياغة الشعرية على تعميق هذا التصور الذهني بسبب العلاقات التي تنشئها مع الدال الليلة، وذلك أنها أسندت الفعل (يغسلها) إلى المصباح الذي أخذ يمارس فعله (بالنور) على الليلة التي خلّصها من قدرتها على الامتصاص السلبي للظلام، وبالتالي السواد الذي يقود إلى الإخفاء وعدم الشفافية، وجعلها تخرج من قدرتها على الاشتمال الذي يفضي إلى فاعلية الكشف والتجلية. وكذلك الحال في التحول التصريحي فإن الدال (يطغى) بوصفه مشبهاً به حاضراً يشكل إشغالاً في حركة المعنى، ويقود إلى إنتاج الدلالة من خلال ترابطاته التي تشير إلى التكبر والقسوة والحدة مع المحافظة على الفاعلية التي يمارسها الدال (يشتد) من خلال ترابطات تكثف الظلام وسواده وامتداده على الرقعة المكانية، فعملية التلقي الذهنية لهذا التحول في الطرفين تركن دائماً إلى تصور الطرف الغائب (يشتد) متمثلاً في فاعلية الطرف الحاضر (المشبه به)، ذلك أننا نستطيع أن نتلمس الفاعلية السلبية التي اتصف بها الظلام والتي استمدها من الطغيان والقسوة والتجبر.

لعلنا أدركنا فيما تقدم أن البنيتين بتحولاتهما قد أنتجتا معنيين جديدين، ويبدو أن هذه الجدة المضمونية ناتجة عن عملية النقل التي تعتمد عليها تقنية المجاز، يشير ديمارسيه إلى هذه العملية في قوله: "لا تكتسب الكلمات معناها المجازي إلا بتوليف جديد بين العبارات"[(11)]، ولكن عملية النقل، هنا، لا تكفي وحدها في إدراك حقيقة إنتاج المعنى وإنما لا بد من إضافة عملية الادعاء التي تمارسها التقنية الاستعارية، وذلك أن نقل اللفظ الحقيقي إلى بيئة جديدة لا يؤهله لأن يمارس فاعلية جديدة إذ لا بد من ادعاء دخول اللفظ المنقول سياقاً فنياً جديداً حتى يمارس هذه الفاعلية، وقد أشارت البلاغة العربية إلى هذه التقنية وتجلت في تعريف السكاكي الاستعارةَ في قوله: "الاستعارة هي: أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[(12)]، فالادعاء يقود إلى ظهور المشبه بفاعلية جديدة يستمدها من العالم الجديد الذي تحول إليه بعد نقله إليه.

يبدو لي أن ما تقدم من مجمل العملية التحولية التي اعتمدتها تجربة السياب في البنية الاستعارية تشير بوضوح إلى أن هذه التجربة تعتمد في إنتاج الدلالات بإحضار الليل عموماً لتبدأ بإنتاج هذه الدلالات من خلال الطرف الغائب. إن هذه التقنية، ربما تفسر لنا كثرة تكرار التحولات المكنية في هذه التجربة إذ كانت أكثر تكرراً من التحولات التصريحية؛

إذ بلغ مجموع تكرارها ما يقرب من مئة وثمانية عشر تكراراً؛ في حين لم يبلغ تكرار التحول التصريحي؛ سوى سبعة وعشرين تكراراً. فتجربة السياب إذن، كانت تتجه في محاولة إنتاج الدلالات في الاستعارة الليلية إلى العالم الخارجي بغرس دال الليل فيه بوساطة تقنية النقل والادعاء، وبجعله بؤرة مجازية تمارس فاعلية العالم الخارجي.

المحور الثاني: دال الليل والتمدد السياقي

يبدو لي أن من الأهمية بمكان أن نبحث في مستوى آخر من مستويات التشكل الاستعاري لدال الليل، وهو التشكل البنائي من حيث قدرته على التمدد في السياق انطلاقاً من أنه يشكل البؤرة المركزية للبنية الاستعارية في الوقت الذي يشكل فاعلية التواصل السياقي في امتداده إلى المفردات والتراكيب التي تحيط به. ويبدو أنه يكتسب هذا الدور بوصفه دالاً مركزياً في سياقاته بحيث يتفاعل معها ويفرض سيطرته وهيمنته على المعاني والدلالات الناتجة من هذا السياق في الوقت الذي تتبادل معه هذه الفاعلية فتلونه بحركة معناها ودلالاتها، يقول محمد لطفي اليوسفي في مثل هذا التصور: "ذاك أن الكلمة، هي في الحقيقة بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، أو بمعنى آخر، إنها مستقر إمكانات كثيرة من الدلالات. وعندما توضع في سياق ما يمارس ذلك السياق عليها نوعاً من الضغط يجعل دلالة ما تطغى وتبرز لما كان السطر الشعري مكوناً من عدد كثير من الكلمات فإنه يصبح قائماً على نوع من المحاورة التي تنشأ بين جميع الألفاظ (ممارسة الضغط وتقبله) وعن تلك المحاورة ينشأ الحدث الشعري ويتولّد"(13). ويبدو لي أن هذا المستوى من البحث يكشف الكيفية الأسلوبية التي تعاملت فيها تجربة السياب مع دال الليل الاستعاري، وهو إجراء لا بد من أن يرافق البحث في البنية الاستعارية، كما يقول ميشال لوغورن: "على دراسة الاستعارات، تثبيت الأهمية النسبية للموقع الذي تشغله في النص"(14). ويمكننا أن نحقق هذا الكشف من ملاحظة موقع البؤرة الاستعارية في السياق الذي وردت فيه فنرصد مجموع الدالات التي تتواصل مع أحد دالي الاستعارة أو مع داليها كليهما بوصفهما يحضران في البنية الاستعارية، سواء أكان حضوراً فعلياً (بذكر أحدهما) أم حضوراً تقديرياً (بتقدير الغائب منهما)؛ لأن إقامة هذه الصلات السياقية بين الدالات يكشف عن المستويات الأسلوبية لتشكيل دالي الليل في التجربة الشعرية بوصف هذا الدال يتأثر بالسياق الذي يحيط فيه من ناحية، ويؤثر فيه من ناحية أخرى. وقد أشارت وينفرد نوتنبي إلى مثل هذا التواصل السياقي بين الدالات في قولها: "وينشأ عن هذا، أن نقد تعابير شاعر من الشعراء، لا ينبغي أن ينفصل عن درس السياق الذي تأتي في تضاعيفه. ومسألة أسلوب الشعر، هي مسألة كيف تؤثر الكلمات وتؤثر فيها السياقات الفنية التي تدخلها"(15)، وقد ألحت الدراسات النقدية الحديثة على هذا الربط السياقي بين البؤرة الاستعارية والسياق الذي يحيط بها ضمن النظرية التفاعلية التي ترى في بعض تصوراتها أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على دال واحد، وأن هذا الدال لا تتحدد دلالته ومعناه إلا من خلال السياق(16)، والواقع أن البلاغة العربية القديمة كانت قد التفتت إلى ما يتصل بهذا الإجراء فرصدت ثلاثة أنماط سياقية تقيم فيها البؤرة الاستعارية علاقات بنائية مع سياقاتها بالاعتماد على تحقق الاتصال بأحد طرفي الاستعارة أو كليهما، أو غياب هذا الاتصال، مع ملاحظة أن هذا الاتصال السياقي يمثل الصفات التي تلائم طرفي الاستعارة، وقد اصطلحت على النمط الأول (الاستعارة المجردة) وهي التي تتوفر معها صفات تلائم المشبه دون المشبه به(17). والنمط الثاني (الاستعارة المرشحة) وهي التي تتوفر معها صفات تلائم المشبه به دون المشبه(18). والنمط الثالث (الاستعارة المطلقة) وهي التي تغيب فيها الصفات التي تلائم الطرفين معاً(19).

إن الوقوف على العلاقات بين البؤرة الاستعارية لليل والسياقات المحيطة بها يقودنا إلى رصد مستويين مهمين يشكلان ركيزة مهمة في هذه العلاقات، هما: الأول– التمدد السياقي: أعني به تمدد دال الليل في سطح البنية السياقية من حيث تكرره بوصفه دالاً مركزياً في هذه السياقات أو تكرر دالات تعادله وتشير إليه. والثاني- العلاقات التكوينية: وهي العلاقات السياقية التي تسعى تجربة السياب إلى تكوينها للتحرك من خلالها للوصول إلى إنتاج الدلالة. وهما مستويان متداخلان يتحقق أحدهما بتحقق الآخر.

عند عرضنا لشعر السياب وجدنا أنه يرصد نمطين من التمدد داخل السياق: يحقق الأول منهما حشداً من الدالات التي تنتشر في بنية السياق المحيط وتنتمي إلى دال الليل، سواء أكان هذا الانتماء انتماء إلى دائرة الليل؛ أي أنها دالات تشير إلى مدلول الليل، أم كان انتماء هامشياً؛ أي أنها دالات تدور في فلك مدلول الليل. وهي دالات تحقق بنوعيها علاقات تكوينية بينها وبين بؤرة الاستعارة، يمكن أن نسميه (النمط الممتد). والنمط الثاني تحتفي فيه الدالات التي تقع ضمن دائرة الليل مما يظهر دال الليل حيادياً منقطعاً عن دالات دائرته، ولكنه في الوقت نفسه ينتج علاقات تكوينية في السياق تماماً كما في النمط الأول ويمكن أن نسميه (النمط

الحيادي). ويبدو أن النمط الأول كان أكثر تردداً في شعره من النمط الثاني إذ حقق خمسة وتسعين تكراراً في حين لم يحقق النمط الثاني سوى خمسين تكراراً. وحتى نتمكن من تصور النمطين بعلاقاتهما السياقية وكيفية تشكل دال الليل فيهما نتحدث عن كل واحد منهما على حدة فنبدأ بالنمط الأول (النمط الممتد).

أظهر النمط الممتد ثلاثة أبنية:

الأول: البناء الذي تكثر فيه الدالات والتي تؤول إلى الليل بوصفه طرفاً حاضراً في البنية الاستعارية، ويشكل في الوقت نفسه مشبهاً. وهو يقترب من سمات الاستعارة المجردة.

وقد أظهرت هذا البناء ثلاثة تشكلات تحتوي على دالات تنتمي إلى دال الليل. كان التشكل الأول منها يخاص إلى الدالات التي تقع في دائرة الليل، وقد رصد الدالات الآتية: المساء[20]، والظلام[21]، والظلمة[22]، والظلماء[23]، والدجون[24]، والعتمة[25]، والمغيب[26]، والغروب[27]، والليل[28]، والليلة[29]، والدجى[30]. وقد حاول هذا التشكيل بعلاقات دالاتها مع بؤرة الاستعارة أن يعمق من فاعلية الليل من حيث هيمنته على الموقف الشعري الذي تعالجه البنية الشعرية والذات الشاعرة في الوقت نفسه[31]، وحتى ندرك كيفية هذا الانتشار وفاعليته نقف عند قول السياب في قصيدة بعنوان (في السوق القديم):

ما كان لي منْها سوى أنا التقينا منذ عام
عند المساء، وطوقتْني تحت أضواء الطريقْ
ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس – والظلام
يحبو، وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريقْ-:
"أتسير وحدك في الظلام؟
أتسير؛ والأشباح تعترض السبيل، بلا رفيق؟"[32]

تتمثل البؤرة الاستعارية هنا في البنية (والظلام يحبو) وهي بنية تعتمد على دال (الظلام) الذي شكل الطرف الأول الحاضر بوصفه مشبهاً، وعلى الدال (الإنسان / الطفل) الذي يشكل الطرف الغائب بوصفه مشبهاً به بدلالة القرينة (يحبو). ولا شك في أننا نلحظ أن السياق يحيط بهذه البؤرة بحيث توسطت ستة أسطر فجاء دالها الأول (الظلام) في السطر الثالث، ودالها الثاني (يحبو) بداية السطر الرابع الذي تلاه سطران آخران.

وقد رصدت هذه البنية السياقية دالاً يؤول إلى دال الاستعارة (الظلام) هو (المساء) الذي تقدم البؤرة الاستعارية، وكررت دال (الظلام) الذي تأخر عن دال الاستعارة، ويبدو لي أن البؤرة الاستعارية، هنا، تشكل منطقة نصية تتفجر منها حركة المعنى التي تقود دال الظلام إلى فاعلية الهيمنة على الموقف الشعري (الموضوع) الذي يمتد إلى الذات الشاعرة، وذلك من خلال قدرته على الانتشار في السياقين اللذين يحيطان بها ومن خلال الدالين (المساء/ الظلام) في الوقت نفسه، ذلك أننا نلحظ أن البؤرة الاستعارية جاءت بعد رصد الصياغة الشعرية الموقفَ الشعري الذي تمثل في التقاء الذات الشاعرة المرأةَ. وقد حدد موعد اللقاء في زمنين الأول تمثل في الماضي (منذ عام)، والثاني تمثل في دال (المساء). ولعل تحديد هذين الزمنين يكشف عن علاقة دلالية تقود إلى أن الزمن الأول يمثل الزمن الماضي الذي انتهى وقد كان تشكله في نهاية يوم عند المساء الذي يحمله انتهاء النهار ودخول الليل، وقد صعدت البنية دلالة النهاية التي تضمنها دال المساء بالتركيب (طوقتني تحت أضواء الطريق ثم ارتخت عني يداها) ذلك أن هذا التركيب يشير إلى حركة العناق التي جمعت الذات الشاعرة بالمرأة تحت أضواء الطريق التي انتهت بعد ذلك إلى حركة مضادة، هي حركة الابتعاد بين الطرفين (الذات الشاعرة والمرأة) وقد جاءت هذه الحركة المضادة باستخدام حركة التراخي من يدي هذه المرأة، وقد جاء عند هذه النقطة من الصياغة الشعرية دور البؤرة الاستعارية لتتجلى فيها حركة الانتهاء بين الذات والمرأة، وذلك من خلال تعميق قدرة الظلام على تغطية المكان الذي تم فيه الموقف الشعري (موقف العناق)؛ فالظلام أخذ يمارس فاعليته في اشتداد سواده؛ ليطغى على الطريق، وقد تمثل هذا الاشتداد بالحركة البطيئة التي تجعل الذات المتلقية لها تحس بقسوتها القاتلة والمعلنة انتهاء الضوء وإحلال الظلام مكانه. وقد عمقت الصياغة الشعرية هذه الحركة في البنية (وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريق) التي جعلت أضواء المصابيح تنتهي لتعلن حالة المصابيح التي تقود إلى الشعور بالحزن وقد أضافت الصياغة الطريقَ إلى حالة الحزن، وبالتالي فإن البنية أضفت حالة الحزن على الموقف الشعري المتمثل في حركة الانتهاء التي جسدها الظلام في البؤرة الاستعارية ومن قبله دال (المساء) ثم يصعد السياق قدرة الظلام وفاعليته القاسية من جديد في الدال الثاني (الظلام) الذي ورد في التركيب (أتسير وحدك في الظلام) وهو دال يكشف عن فاعلية الهيمنة والقسوة التي يمارسها على الذات الشاعرة بحيث جعلها ترزح تحت الشعور بالوحدة القاسية، وحتى يزداد شعور هذه الذات بالوحدة والخوف يعمق السياق فاعلية الظلام بإسقاط دال (الأشباح) الذي يرافق الليل والظلام على الطريق (تعترض السبيل)، ذلك أن الطريق التي التقت فيها الذاتُ الشاعرة المرأةَ وكانت مضاءة قد تحولت إلى طريق رعب وخوف من الأشباح بعد حدوث حركة التحول من

الضوء إلى الظلام الذي أنتجته البؤرة الاستعارية.

وأما التشكل الثاني، فهو يخاص إلى الدالات الهامشية دون الدالات الأخرى في التشكل الأول، وقد رصد الدالات الآتية: الكوكب[33]، والنجم[34]، ومات الفضاء[35]، والنوم[36]، والقمر[37]، وناعسة[38]. وقد شارك بعض هذه الدالات البؤرة الاستعارية لليل في إنتاج حركة المعنى وأن بعضها الآخر لم يقم بهذه المشاركة. يمكننا أن ندرك هذه المشاركة في قول السياب من قصيدة بعنوان (رؤيا في عام 1956):

في قلبي يصرخ أطفالٌ،
في قلبي يختنق القمر.
الظلمة تعبس في قلبي
والجو رصاص[39]

تتشكل البؤرة الاستعارية، هنا، في التركيب (الظلمة تعبس في قلبي) يمثل الدال (الظلمة) طرف المشبه، ويمثل الدال (الإنسان) طرف المشبه به، بدلالة القرينة (تعبس). وقد تضمن السياق المحيط بها دال (القمر) الذي يمثل هامشاً من هوامش الظلمة، ويمكن أن نضيف إليه دال (الجو) الذي يتعلق بالظلمة - وإن كان هامشاً بعيداً لهذه الظلمة. يبدو لي أن هذين الدالين يشاركان البؤرة الاستعارية في إنتاج حركة معنى واحدة تمارس فعلها على الذات الشاعرة؛ ذلك أن دال (الظلمة) قد مارس اشتداد السواد– وإن كان رمزياً- في قلب الشاعر وهذا إيذان للحديث عن شدة وطأة الظلمة على هذا القلب التي تقوده نحو الانغلاق عن رؤية الحياة على حقيقتها، وقد شاركه (القمر) في هذه الممارسة وذلك من خلال البنية الاستعارية التي ورد فيها (يختنق القمر) فالقمر، هنا، يتحول من قدرته على الإضاءة والإشراق إلى الأفول وانطفاء ضوئه مما يجعله بهذه الفاعلية يمارس الدور نفسه على قلب الشاعر الذي مارسته الظلمة من بعده، وربما نلحظ الدال الثاني (الجو) قد نحا المنحى نفسه في هذه الممارسة، وذلك أن البنية أدخلته في بنية التشبيه محولة إياه إلى قوة تشعر الذات الشاعرة بجمود الحياة الصادم والقاتل من خلال المشبه به (رصاص).

وأما مثال عدم مشاركة الدالات البؤرة الاستعارية في إنتاج حركة المعنى، فيمكننا أن ندركه من قوله في قصيدة بعنوان (في القرية الظلماء):

الكوكب الوسنان يطفئ ناره خلف التلال،
والجدول الهدار يسبره الظلام
إلا وميضاً، لا يزال
يطفو ويرسب مثل عين لا تنام،
ألقى به النجم البعيد[40]

إن التركيب (يسبره الظلام) يشكل البؤرة الاستعارية في هذا المقطع، يمثل فيه الدال (الظلام) طرف المشبه، ويمثل الدال الغائب (الطبيب/ الإنسان) المشبه به بدلالة القرينة (يسبره) وقد غرست الصياغة الشعرية هذه البؤرة في سياق تضمن دالين من الدالات الهامشية للظلام هما: (الكوكب) و(النجم)، وقد تحرك هذان الدالان حركتين غير متوافقتين فيما بينهما من حيث حركة المعنى، وفي الوقت نفسه تقاطعت هاتان الحركتان مع حركة البؤرة الاستعارية، ذلك أن البؤرة الاستعارية تتحرك نحو إحداث تعميق اسوداد الظلام في (الجدول الهدار) متخذة التحرك العمودي نحو الأسفل أي في أعماق هذا الجدول. وقد جاء دال (الكوكب) بتحولات ضوئية ليشارك البؤرة في فاعليتها، ذلك أنه قد تمثل كوكباً وسنان ينبعث منه ضوء ضعيف يؤول في نهاية حركته إلى التلاشي (يطفئ ناره خلف التلال) التي انتهت وراء التلال لتجعل الظلام يطغى ويحل محلها، ولا شك في أن هذا يشير إلى مشاركة الكوكب البؤرة الاستعارية في حركة المعنى غير أن هذه المشاركة مشاركة جزئية، ذلك أن فعل الكوكب في الأصل إزالة الظلام، وإن كانت إزالة جزئية، ولكنه في النهاية تناغم مع الظلمة في فعلها غير أن الدال الثاني (النجم) يفترق عن الدال الهامشي السابق في حركة المعنى، فيبدو متحركاً حركة مغايرة لحركته وحركة البؤرة الاستعارية، وذلك أن (النجم) يبعث بوميض تتراوح حركته بين الوضوح والخفاء على سطح الجدول الهدار (يطفو ويرسب)، وهي حركة مستمرة لا تنقطع (مثل عين لا تنام). لا شك في أن هذه الحركة التي لا تؤول إلى طغيان الظلام وانتشاره بصورة مطبقة تفترق عن حركة الكوكب والظلمة بحيث بدت غير متناغمة معهما وغير متوافقة.

أما التشكل الثالث، فقد انتشرت فيه دالات تقع في دائرة الليل، وأخرى هامشية، فكانت الليل[41]، والظلماء[42]، والهلال[43]، والنجوم[44]، وسهران[45]، والأماسي[46]، والليلة[47]، وظلام[48]، والسهاد[49]، والمغيب[50]، والدجى[51]، والمساء[52]، والغروب[53] والسحر[54]. وقد أظهرت الدالات في هذا التشكيل اتجاهين بعلاقتها بالبؤرة الاستعارية: تمثل الأول في مشاركة هذه الدالات البؤرةَ الاستعارية في حركة المعنى، وتمثل الثاني في الافتراق عن هذه البؤرة في حركة معناها، وهي بهذا تلتقي دالات التشكل الثاني. وحتى نتمثل حركة المعنى في الاتجاه الأول، نأخذ قول السياب من قصيدة بعنوان (رئة تتمزق):

عينان سوداوان أصفى من أماسي اللقاء،

وأحب من نجم الصباح إلى المراعي والرعاء،
تتلألان عن الرجاء كليلة تخفي دجاها
فجراً يلون بالندى؛ درب الربيع، وبالضياء(55)

تتمثل البؤرة الاستعارية في هذا المقطع في التركيب (ليلة تختفي دجاها)، وهو كما نلحظ يشكل الركن الثاني من بنية التشبيه أي المشبه به، وقد كان دال (ليلة) يمثل طرف المشبه به في البنية الاستعارية، والدال (الإنسان) يمثل الغائب طرف المشبه به بدلالة القرينة (تخفي)، وقد تضمن السياق دالات يمتد إليها طرف المشبه (ليلة) وهي (أماسي) و(دجاها) اللذان يشكلان ترادفاً مع دال الليلة، والدال (نجم) الذي يشكل هامشاً من هوامشه. ويبدو لي أن هذه الدالات تقوم بالتفاعل مع بؤرة الاستعارة في حركة المعنى على مستوى المشاركة التي تنتج دلالة واحدة، وذلك أن بؤرة الاستعارة (ليلة تخفي دجاها) تسعى لإنتاج دلالة اللحظة الجميلة بإبعاد الليلة دجاها وإحلال النور محلها، وقد انكشفت هذه الدلالة من خلال التركيب (تتلألآن عن الرجاء) الذي يقود إلى إدراك انبعاث النور الكاشف عن الرجاء. ولعلنا إذا ما عدنا إلى دالي (أماسي) و(نجم) المتقدمين على البؤرة الاستعارية، ندرك مشاركتهما للبؤرة في إنتاج هذه الدلالة، وذلك أن حركة المعنى في الدال (أماسي) تقود من خلال ربطه بالتركيب (عينان سوداوان أصفى من أماسي اللقاء) إلى الكشف عن دلالة الجمال الذي يتجلى فيهما، فهما عينان تلتقيان بلونهما الأسود لدى المساء المظلم الذي يحيط بالمحبين ليخفيهما عن الأنظار، وهو في هذه المواقف الشعرية لون محبب إلى الذات، وقد عمق هذه اللحظة الجمالية الدال الثاني (نجم) الذي كشف عن فاعليته في الإضاءة والتنوير التي تعلن (للرعاء والمراعي) بدء قدوم الصباح الجميل الذي يبعث على الحياة، ويبدو أن البنية في المقطع الثاني تجلي هذه اللحظة الجميلة عند رصدها السطر الأخير بعد البؤرة الاستعارية وذلك بتضمينها دال (فجراً) الذي ارتبط بالندى والربيع والضياء. ولا شك في أن هذه مشاركة واضحة بين دالات المقطع والبؤرة الاستعارية.

وأما حركة المعنى في الاتجاه الثاني، فيمكننا أن ندركها في قول السياب في قصيدة بعنوان (إرم ذات العماد):

لم أدر إلا أنني أمالني السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر،
كأنما الأقمار منذ ألف ألف عام
كانت لــه الطلاء،
كأنما النجوم في المساء
سأن عليه ثم فاض حوله الظّلام(56)

تأتي البؤرة الاستعارية، هنا، في السطر الأخير (فاض حوله الظلام) وقد شكل فيها الدال (الظلام) المشبه، والدال الغائب (الماء) المشبه به بدلالة القرينة (فاض)، ورافقها في السياق حشد من الدالات التي تنتمي إلى دال (الظلام) هذه الدالات هي (السحر) و(الأقمار) و(النجوم) و(المساء)، وقد تحركت هذه الدالات لرصد معنى يشكل اتجاهاً مغايراً لما تنتجه البؤرة الاستعارية، ذلك أن البؤرة الاستعارية تتجه لإنتاج الدلالة اللونية التي تقود إلى اشتداد سواد الظلام الطاغي الذي يغمر المكان، في حين ان هذه الدالات تتجه لإنتاج دلالة لونية أخرى، هي البياض الذي ينتشر في البعد المكاني الذي تتعامل معه هذه الدالات، وقد بدأ إنتاج هذه الحركة باستخدام دال (السحر) الذي يشير إلى لحظة انتهاء الليل بظلامه ليتولد الصباح والنهار. وقد قاد هذا الدال إلى إنتاج البياض من خلال فاعليته التي مارسها على الذات الشاعرة (أمالني إلى جدار قلعة بيضاء)، ذلك أن هذه الذات التي عاينت (قلعة) استمدت بياضها من الدال (الأقمار) الذي شكل في حركته اللونية طلاء لجدران هذه القلعة، وقد عمقت الصياغة هذا الجانب اللوني باستثمار دالي (النجوم في المساء) لتضفي بهما عمقاً لونياً على (الطلاء) الذي مارسته الأقمار على (جدار القلعة). إن هذا التشكل في الحركة اللونية يصطدم في نهاية المقطع بالبؤرة الاستعارية التي تنتج حركة اللون الأسود، وبالتالي تنتج بنية التضاد؛ مما يعني أن دالات دائرة الليل والدالات والهامشية تحركت في البنية حركة متضادة مع حركة البؤرة الاستعارية.

الثاني: البناء الذي تجتمع فيه الدالات والتي تؤول إلى كل من الليل والطرف الآخر في البنية الاستعارية وهي بنية يمكن أن تلتقي بنية (الاستعارة المطلقة).

وقد شارك هذا البناء البناء السابق بإظهاره تشكلين نسقيين، يحتوي الأول منهما دالات هامشية تتصل بدال (الليل) دون أن ترافقها دالات دائرة الليل. والثاني يتضمن دالات دائرة الليل والدالات الهامشية معاً.

وقد رصد التشكل الأول مجموعة من الدالات الهامشية، هي: (فجر الليل)(57)، و(النجوم)(58)، وأما التشكل الثاني، فقد رصد الدالات: (ساهر)، و(الليل) و(الظلماء) و(الشّهب)(59).

ويبدو أن التشكلين قد أظهرا اتجاهين بعلاقتهما بالبؤرة الاستعارية، الأول يظهر الدلالات مشاركة البؤرة الاستعارية في حركة المعنى، والثاني يظهرها تتجه اتجاهاً معاكساً للبؤرة الاستعارية في هذه الحركة.

ويمكننا أن ندرك تشكل الاتجاه الأول في قول السياب من قصيدة بعنوان (جيكور وأشجار المدينة):

أشجارها دائمةُ الخُضره

كأنها أعمدةٌ من رخام
لا عري يعروها ولا صفره،
وليلُها لا ينام
يطلع من أقداحه فجره[60]

تتشكل البؤرة الاستعارية في التركيب (ليلها لا ينام) وقد مثل دال (ليلها) طرف المشبه، والدال الغائب (الإنسان) المشبه به بدلالة القرينة (لا ينام)، وقد اتصل دالان بطرفي هذه البؤرة الاستعارية هما (أقداحه) الذي يؤول إلى الطرف الغائب (الإنسان– المشبه به) وهو ما يكون استعارة مرشحة بالمصطلح القديم، والثاني (فجره) الذي يؤول إلى الطرف الأول (الليل المشبه) وهو ما يكون الاستعارة المجردة. ويبدو لي أن هذا التشكل النسقي يرصد علاقة المشاركة في الفاعلية بين البؤرة وهذين الدالين، وذلك أن البؤرة الاستعارية تجعل الليل يمارس فعله في استمرار توليد الظلام دون انقطاع حركة هذا التوليد بحيث بدا ليلاً طويلاً، وقد جاء الدال الموافق (لطرف الإنسان) يعمق هذه الفاعلية؛ وذلك لأن الأقداح التي تقود إلى الخمرة تشير إلى فاعلية هذه الأقداح بإحداث حالتي الثمالة والسهر اللتين تستمران حتى ينتهي الليل. وهي بهذا تعمق فاعلية الاستمرار، وتشترك مع الليل في حركة الإطالة الزمنية، ويسجل الدال (فجره) نهاية حركة الإطالة بانبثاقه من هذه الأقداح: فالليل الساهر الذي لا ينام يتواصل بهذا السهر حتى يصل إلى الفجر فيمارس اليقظة فيه، ولا شك في أن هذه المشاركة تقود إلى رصد مماثلة الليل بالفجر أو النهار في المكان الذي يتشكل فيه الليل والفجر بحيث لا تتبين حدود الليل ابتداء وانتهاء.

وأما تشكل الاتجاه الثاني، فيمكننا أن ندركه في قول السياب من قصيدة بعنوان (على الرابية):

شكوتُ إلى الليل جور الحياة فارتد يشكو أذاها لِيه
فقال: وإني أسير وتلك النجوم المضيئات أغلاليه[61]

يشكل التركيب (يشكو أذاها ليه) الذي يرتد إلى (الليل) البؤرة الاستعارية التي ترصد طرف المشبه (الليل)، والمشبه به الدال الغائب (الإنسان) بدلالة القرينة (يشكو) وقد اتصل دال (النجوم) بالمشبه ليكون بها الاستعارة المجردة ودالا (أسيرٌ / وأغلال) بالمشبه به ليكونا استعارة مرشحة. ولعل مثل هذا الاتصال يحاول أن ينتج حركة معنى تتصل بالبؤرة الاستعارية تقوم على إحداث حركة معاكسة لها من خلال الدال الهامشي (النجوم) في حين أحدث حركة توافقية معها من خلال الدالين (أسير وأغلال)، وذلك أن البؤرة الاستعارية تكشف عن حركة الليل التي تقود إلى وقعها على الذات الشاعرة بكل ما تعنيه من معاناة، فالليل أظهر معاناة من الحياة وجورها فأخذ يتبادل الشكوى مع هذه الذات، وقد جسدت الدالات التي تتصل بالإنسان هذه المعاناة فالدال (أسير) يمارس هذه الفاعلية السلبية التي تتصل بالليل بوصفه قد تحول إلى العالم الإنساني، ويزيد الدال (الأغلال) هذه المعاناة لما فيه من معنى فقدان الحرية والحركة. وأما الدال (النجوم)، فإنه يمارس حركة معاكسة لحركة الليل ودالاته الإنسانية، وذلك أنها تمارس فعلها الإيجابي فهي نجوم مضيئة تتحرك في ضوئها بحرية تامة محدثة بهذه الحركة ضغطاً على الليل فتقيده وتحسره مما يجعلها عاملاً سلبياً لـه بتقييدها حريته.

الثالث: البناء الذي تكثر فيه الدالات التي تؤول إلى طرف المشبه به دون المشبه؛ وهو يلتقي بنية (الاستعارة المرشحة) وقد ورد في موقعين، ظهر الأول منهما خالياً من الدالات التي تقع في دائرة البؤرة الاستعارية (باب الليل)[62]. وظهر الثاني بدال يقع في دائرتها وآخر هامشي وقد ورد في قوله من قصيدة بعنوان (خذيني):

خذيني أكن في دجاك الضياء
ولا تتركيني لليل القفار[63]

لا شك في أننا ندرك أن البؤرة الاستعارية في (ليل القفار) وذلك أن الدال الحاضر (ليل) يمثل المشبه به في حين أن الدال الغائب (الوحدة) بدلالة (القفار) يمثل المشبه. وقد جاء الدال (دجاك) والدال الهامشي (الضياء) متصلين بالمشبه به ليشكلا معه استعارة مرشحة، ولعلنا نلحظ أن تشكل العلاقة في هذا النسق بين الدالين والبؤرة الاستعارية يتخذ مساراً مختلفاً عما ألفناه في النسقين السابقين، وذلك أن الذات الشاعرة تحاول في هذين الدالين أن تمارس فاعلية الضياء في دجى المحبوبة في الوقت الذي تعاني من فاعلية الليل السلبية التي تمثلت في البؤرة الاستعارية، ولعل مثل هذا التكون الدلالي يرصد حركة التناقض بين دال البؤرة الاستعارية والدالين السابقين، فالذات تقبل بليل المحبوبة (دجاها) في حين ترفض ليلها، ولعل هذا التناقض متأت من أن دجى المحبوبة مؤنس بوجودها وليل الذات موحش بوجوده في القفار.

وأما النمط الحيادي فقد شكل امتداداً علائقياً بالسياق بطريقة تختلف عما لحظناه في النمط الممتد، ذلك أنه حقق علاقتين، هما، علاقة المفارقة، وعلاقة التوافق، وهما علاقتان حاولت تجربة السياب استثمارهما من أجل تحقيق حركة معنى تعمق الدلالات التي تنتج في سياقات التراكيب الشعرية وحتى ندرك كيفية تشكل هذه العلاقات وقيم حركة معناها، نقف عند كل علاقة منهما.

علاقة المفارقة:

تغرس تجربة السياب البؤرة الاستعارية لليل في السياق لتنشئ بينها وبين هذا السياق علاقة تقوم على التباعد والافتراق محاولة في كثير من مواقعها البنائية التخفيف من وطأة الليل على الذات الشاعرة بتحويله إلى ما يتضاد معه أو تحويله إلى التلاشي والانزياح، أو بتحويله إلى حال تكرس الوطأة الشديدة. ويمكن أن نلحظ تقنية هذه المفارقة التحويلية في قوله من قصيدة بعنوان (قصيدة إلى العراق الثائر):

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق!
يا اخوتي با ، بالدم، بالعروبة، بالرجاء،
هبوا فقد صرع الطغاةُ وبدد الليلَ الضياء!
فلتحرسوها ثورةً عربية صعق "الرفاقْ"
منها وخر الظالمون
لأن "تموز" استفاقْ
من بعد ما سرق العميل سناه، فانبعث العراقْ(64)

تتمثل البؤرة الاستعارية في التركيب (بدد الليل الضياء) وذلك أن الدال (بدد) يمثل طرف المشبه به، والدال الغائب (أزال) يمثل طرف المشبه بدلالة القرينة (الليل)، ولا شك في أننا نلحظ أن فاعلية دال (بدد) أسندت إلى الدال (الضياء) الذي أظهر علاقة الافتراق والتحويل، ذلك أن هذه العلاقة تقود إلى إدراك أن (الليل) قد تحول من ظلمته وطغيانه وقسوته إلى ما يتضاد معه فتلاشى أمام فاعلية الضياء التي حلت محل فاعلية الليل، ويبدو لي أن هذا التحول الذي بدأ في البؤرة الاستعارية ينتشر في السياق ليقيم معه علاقة التواصل التي تكشف عن محاولة التجربة الشعرية جعل البؤرة الاستعارية تؤول إلى التقنية الرمزية، ذلك أن السياق السابق يرصد حركة معنى تقود إلى إيجاد مفارقة بين فاعلين (جيش الأمة العربية) و(الطغاة)، الفاعل الأول مارس فعلاً شكّل سلطة وهمية على الفاعل الثاني من خلال (انتزاع الوثاق) والتحرر من العبودية واستخدام (الدم) و(العروبة) و(الرجاء)، وأما الفاعل الثاني فقد انزاح أمام فاعلية الأول فـ(صرع). إن هذه الحركة التي أنشأت المفارقة بين الفاعلين تتواصل مع البؤرة الاستعارية- الرمزية- لتشير إلى أن (الليل) يمثل (الطغاة) الذين صرعوا وانتهوا من فعلهم، و(الضياء) الذي بدد الليل يمثل الفاعل الأول (جيش الأمة العربية)، وقد عمق السياق هذه المفارقة برصده الفاعلية مرة أخرى بما يعادلهما مضمونياً، ذلك أن الفاعل الأول تمثل في (ثورة عربية) والفاعل الثاني تمثل في (الظالمون) فجعل الفاعل الأول ثورة محروسة يحرسها (جيش الأمة العربية) والفاعل الثاني خر وتهاوى، ثم يمتد السياق ليربط بين (الضياء) بوصفه (جيش الأمة العربية) و(تموز) الذي يرمز إلى قدرته– في المعنى الأسطوري- على بعث الحياة من جديد، لا شك في أن مثل هذه العلاقة التي قامت على المفارقة تحاول أن تحول دال (الليل) من فاعليته المدمرة القاسية إلى التلاشي أمام الضياء الذي يقيم الحياة والانبعاث.

علاقة التوافق:

أظهرت تجربة السياب علاقة التوافق بين البؤرة الاستعارية والسياق الذي يحيط بها، وهي بهذا تحاول أن تعمق من فاعلية الليل، وحتى ندرك كيفية تكوين هذه العلاقة نقف عند قول السياب في قصيدة بعنوان (وداع):

ورب اكتئاب يسيل الغروب
على صمته الشاحب الساهـ ـم
وأغنية في سكون الطريـ ـق
تلاشت على هدأة العالـ ـم(65)

تتمثل البؤرة الاستعارية في التركيب (يسيل الغروب) ذلك أن الدال (يسيل) يمثل طرف المشبه به، والدال الغائب (يشتد) الذي يكشف عن اشتداد ظلمة الغروب يمثل طرف المشبه بدلالة القرنية (الغروب)، ولا شك في أننا نلحظ أن فاعلية هذه البؤرة تقع على الدال (اكتئاب) الذي يتوافق مع الغروب وظلمته لما بينهما من علاقة انسجام مستمدة من اسوداد الظلمة التي تقابل اسوداد النفس المكتئبة وقتامة نظرتها إلى الحياة. وقد جسد السياق هذا التوافق عندما امتد بالغروب إلى (صمت الاكتئاب الشاحب الساهم) فالغروب يلقي بظلاله السوداء على شحوب الاكتئاب، وقد عمق السياق هذه العلاقة بنقله الاكتئاب إلى مدرك حسي حيث ينبع من مدركات السمع علاوة على مدركات البصر المتمثلة بالسواد، وذلك من خلال (الصمت) الذي يتماثل ويتوافق مع فاعلية الغروب، وقد صعد السياق من هذا التوافق في البيت الثاني عندما جعل المدرك السمعي (أغنية) تؤول إلى التلاشي والسكون في (هدأة العالم).

المحور الثالث: بنية الليل الاستعارية وعلاقاتها بالصور الشعرية الأخرى

لا شك في أن التمدد السياقي الذي بحثناه في المحور السابق يقودنا إلى مستوى آخر يجدر الوقوف عليه في البنية الأسلوبية للاستعارة، وهو كيفية حضور البنية الاستعارية لدال الليل بوصفها بؤرة استعارية في السياق الذي تفاعلت معه وتفاعل معها في الوقت نفسه. ويمكن أن يكون وصف هذا الحضور متصلاً بمستوى العلاقات بين التكونات

الصورية، التي تشكل الاستعارة –عموماً- محوراً من محاورها الأساسية فيها كما يقول أوكتافيو باث: "تلفت الانتباه إلى أننا نعني بالصورة كل الأشكال الكلامية، جملة كانت أم مجموعة جمل يتلفظ بها الشاعر ويشكل مجموعها القصيدة، هذه التعابير الكلامية صنفتها البلاغة، وتسمى التشابيه، الاستعارات، الرموز، المجازات..."[(66)]. ولعل رصد هذه العلاقات لا بد أن يلتفت إلى كون البنية الاستعارية تمارس فعلها الدلالي في السياق منفردة داخل مفردات السياق وإلى اتصالها بمكونات صورية أخرى مجاورة لها أو متداخلة بها على المستوى البنائي، أو ممارسة هذا الفعل من خلال اتصالاتها بهذه التكونات الصورية. ويبدو لي أن البنية الأسلوبية التي توفر مثل هذا الاتصال بين التكونات الصورية تعطي النص أو السياق فاعلية كبيرة في إنتاج الدلالات من خلال حركة المعنى التي تنتجها البؤر الصورية المتعددة، ولهذا يرى لوغورن أنه لا بد من دراسة الاستعارات المتلاحقة في السياق، يقول: "ويجب أن نبحث أيضاً كيف أن الاستعارات التي تتلاحق تتراكب فيما بينها. ويؤدي عدم تناسقها أحياناً إلى حالة هزلية، غالباً ما تؤدي هذه الاستعارات إلى الإقناع بفعل حيوية الصور التي تتبدل من صورة إلى أخرى بفضل تحول مستمر. هكذا يدخل تتابع الاستعارات عنصراً حيوياً يمكن أن يكون مدعوماً أيضاً بوسائل تستند على النبرة والاستفهام أو التعجب"[(67)]، وقد أكد صلاح فضل هذا التلاحق في البنية السياقية ومنحه قيمة عالية تؤدي إلى التفاعلات العاطفية داخل السياقات مع عملية التلقي التي تنتهي عندها الرسالة السياقية وتبدأ بالعمل على إحداث التأثيرات لدى المتلقي، وقد نعت هذه التكون (بالاستعارات الديناميكية) يقول: "ولعل أشد الاستعارات تأثيراً هي الاستعارات الديناميكية التي تتميز بحركة تجعلها متحولة متوالدة فبدلاً من أن تتبلور في مجاز أو رمز تعبيراً عن علاقات ذهنية من تلك التي تهدف إلى إجراء التقدير الجمالي، فإن الصور الديناميكية تؤدي إلى توليد حركة تفضي إلى سلسلة أخرى من الصور وبدون حاجة إلى أن تكون مجموعة الصور لوحة متكاملة فإن في تواليها وما تضيفه كل واحدة إلى سابقها من تأثير عاطفي يرفع درجة التعبير الشعورية حتى تصل إلى مستوى يكاد يلغي عملية الرقابة المنطقية الباردة التي تعتبر من التشبيه وصيغ المجاز الأخرى، وفي هذا الطابع العاطفي تكمن أبرز بواعث الاستعارة وأهمها بالنسبة للوظائف اللغوية؛ إذ تنزع للتعبير عن شعور يريد أن يفرض المشاركة فيه على المتلقي لضمان استجابته الكاملة"[(68)].

وعند استعراضنا للأبنية الأسلوبية لاستعارة الليل في تجربة السياب، نلحظ أنها تشكلت في ثلاثة مستويات بنائية، يمكن أن نصنفها بحسب تكونها في هذه التجربة على النحو الآتي:

1- مستوى إفرادي: أعني به أن البؤرة الاستعارية تعمل في السياق على إنتاج الدلالة دون أن تتصل بتشكيلات صورية أخرى (استعارية أو تشبيهية).

2- مستوى تعليقي: أعني به أن البؤرة الاستعارية تعمل مع التشبيه على إنتاج الدلالات في السياق من خلال العلاقات البنائية.

3- المستوى التداخلي: أعني به أن البؤرة الاستعارية تتكون من استعارتين متداخلتين تعملان معاً.

وقد أخذ المستوى الإفرادي أكبر مجموع تكراري بين هذه المستويات، إذ بلغ ما يقرب من مئة وسبعة تكرارات، وأما المستوى التعليقي، فلم يتكرر سوى ما يقرب من اثنين وعشرين تكراراً، ويقترب منه المستوى التداخلي إذ لم يتكرر سوى ما يقرب من ستة عشر تكراراً. يبدو لي أن إلحاح تجربة السياب على استخدام المستوى الإفرادي لاستعارة الليل متأت من أن هذه التجربة ترى أن لدال الليل متفرداً القدرة على إنتاج الدلالة التي تسعى إليها دون الحاجة إلى شحنه بأبنية صورية أخرى تقويه وتسانده في إنتاج هذه الدلالة. وحتى نكون على وعي بكيفية تشكل كل مستوى منها وبأبعاد حركة المعنى التي يؤديها، نقف عند كل واحد منها على حدة.

1- المستوى الإفرادي:

يبدو لي أن هذا المستوى يشكل بنية أسلوبية بسيطة التكوين تؤدي دورها في إنتاج الدلالة بالمرور في قناة التحولات الاستعارية التي تفرض طبقة بنائية واحدة، متصلة بالسياق الذي تعمل معه على إنتاج هذه الدلالة. ولا تعني بساطة التكوين إفقادها الدور الحيوي والفاعل في تعميق الدلالات السياقية، كما يمكن أن يفهم من تعبير البساطة، وإنما تعني أن التركيب الأسلوبي للاستعارة في كونه خالياً من التداخلات السياقية والصورية يؤدي دوره الدلالي من خلال هذه البساطة التركيبية، وحتى نعي هذا الدور نقف عند قول السياب في قصيدة بعنوان (اللقاء الأخير):

ليل، ونافذة تضاء
تغشى رؤاي، وأنت فيها... ثم ينحل الشعاع
في ظلمة الليل العميق
ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع،

وأظل وحدي في الطريق! (69)

تتشكل بؤرة الاستعارة، هنا، في التركيب (في ظلمة الليل العميق) وهي تبدي تحولاً مكانياً، وذلك أنها تتكون من الدال (الليل) الذي يشكل طرف المشبه وقد تحول إلى الدال الغائب (المكان السحيق) الذي يشكل طرف المشبه به بدلالة القرينة (العميق). وعند هذا التشكل تنتهي تحولات الاستعارة فتبدو بطبقة بنائية واحدة تخلو من التعدد الذي قد يقود إلى التعقيد البنائي. وقد مارست البنية، هنا، فاعليتها في حركة المعنى بجذب طرفي السياق السابق لها واللاحق بها لتعمل معهما في مستوى بنية التوافق التي أدركناها فيما تقدم، ويبدو لي من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن التوافق في العلاقات الذي نلحظه، هنا، ينعكس على مستوى البنية في السياقين السابق واللاحق؛ إذ يشكلان تكويناً بنائياً بسيطاً شأنهما شأن البؤرة الاستعارية المتصلة بهما، وذلك أن السياق السابق (نافذة تضاء تغشى رؤاي، وأنت فيها) يشكل حركة معنى تعتمد على بساطة التكوين الأسلوبي، إذ بدأ بالدال (نافذة) التي ينبعث منها الضوء وقد مارس فاعلية التغطية والإخفاء (يغشى) على الدال (رؤاي) الذي يشير إلى تصورات الذات الشاعرة التي تحتضن المخاطبة (أنت)، ولا شك في أن هذه الفاعلية تحمل في طياتها علاقات تضاد تتفجر في الدال (تغشى)؛ لأن هذا الدال يشير في المواضعة اللغوية إلى حركة تغطية وإخفاء للمكان الذي تقع عليه هذه الحركة، غير أن فاعلية (نافذة تضاء) تقود إلى ممارسة تتضاد مع الإخفاء وهي فاعلية الكشف بسبب الضوء المنبعث من النافذة، فممارسة الفاعلية، إذن، مبنية على علاقة التضاد التي تشير إلى انزياح الضوء عن وظيفته التي نتواضع عليها أي وظيفة جديدة تكتسبها من ارتباطه بالدال (رؤاي)، ذلك أن هذا الدال يكتسب وجوده من البعد الذهني الذي يدور داخل الذات الشاعرة التي تمثل منطقة الظلمة الداخلية التي احتوت الطرف المخاطب (أنت)، إذ إن الضوء وقع على ظلمة الذات فأزالها وأزال معها هذه المخاطبة بوساطة النقل إلى مكان آخر، فيكون عندئذ قد مارس فعلاً سلبياً في الذات يتماثل مع فعل الإخفاء والتغطية الذي يقوم به الظلام، وهو بهذا الفعل يتحول إلى فاعلية الظلام التي كانت تنتهي في الأصل عنده على حسب المواضعة في البعد الحياتي، ثم يتحرك السياق باتجاه تركيب آخر يتعلق مباشرة بالبؤرة الاستعارية هو (ثم ينحل الشعاع في ظلمة الليل العميق) لعلنا ندرك، هنا، أن الضوء المنبعث من النافذة (الشعاع) عاد يمارس فاعليته في المواضعة؛ أي أنه يحاول إزالة الظلمة، ولكنه أخفق، بناء على التصور السياقي فانحلّ (في ظلمة الليل) بوصفها ظلمة متحولة إلى البعد المكاني الذي يتشكل على وفق البعدين الأسفل والأعلى، وهو في هذا الانحلال يكون قد نقل ظلمة الذات الشاعرة وما فيها (أي المخاطبة = أنت) إلى أعماق هذا الليل بحيث رست في أسفله بوصفه مكاناً عميق الغور وبعيده. ثم يأتي السياق اللاحق ليتفاعل مع التشكل السابق بالطريقة العميقة نفسها التي اتخذها هذا التشكل وفي الوقت نفسه يقوم على بساطة البنية الأسلوبية، وقد تجسد هذا في التركيب (ويلوح ظلك من بعيد) ذلك أن ظل المخاطبة الذي كان مستقراً في الذات الشاعرة قد انحل في الظلام بفعل الضياء الذي أبعده عن هذه الذات فاستقر في البعد المكاني أو في مسافة بعيدة عن هذه الذات، ولذلك فهو (يلوح من بعيد) وقد عمق السياق هذا البعد المكاني الذي يتوافق مع فاعلية البؤرة الاستعارية على مستوى العمق المكاني، وذلك في التركيب (وهو يومئ بالوداع) إعلاناً لمفارقتها أي مفارقة المخاطبة الذات الشاعرة، وقد صعد السياق فاعلية ابتعاد المخاطبة عن الذات الشاعرة في التركيب (وأظل وحدي في الطريق) ذلك أن هذا التركيب يشكل نهاية حركة المعنى التي تشكلت في السياق وكانت البؤرة الاستعارية فاعلاً أساسياً في تكونها إذا امتصت فاعلية ظلمة الليل وجود المخاطبة من الذات الشاعرة وبالتعاون مع فاعلية الضوء في (نافذة تضاء) حتى تركت الذات الشاعرة (وحيدة في الطريق).

لا شك في أننا نلحظ أن المستويات التركيبية في السياقين قد تشكلت في أبنية بسيطة لا تتداخل مع غيرها في حركة معناها وإنتاجها للدلالة، وهي تتماثل وتتوافق مع البؤرة الاستعارية ولعلنا لحظنا أن هذه البساطة الأسلوبية لم تفقد التراكيب قدرتها الحيوية على إنتاج الدلالات العميقة.

2- المستوى التعليقي:

يشكل هذا المستوى بنية أسلوبية تجمع بين شكلين صوريين يتعلق أحدهما بالآخر بوساطة التجاور السياقي، بحيث يشكلان معاً بؤرة سياقية ويعملان على إنتاج الدلالة ضمن حركة معنى واحدة، وقد أظهرت تجربة السياب بنيتين أسلوبيتين يتشكل دال الليل فيهما، وهما:

1- بنية التضمين: وهي تعتمد على بنية التشبيه المتضمنة البؤرة الاستعارية.

2- بنية التجاور: وهي تعتمد على تعليق الاستعارة بالتشبيه أو تعليق استعارة باستعارة أخرى في موقع التجاور السياقي.

وقد أظهرت تجربة السياب في بنية التضمين البؤرةَ الاستعارية في موقعين أسلوبيين تشكلا ضمن البنية التشبيهية،

جاءت البؤرة الاستعارية في أحدهما بنية ملحقة بالمشبه أو متداخلة بالمشبه به كما في قول السياب من قصيدة بعنوان (ذكرى لقاء):

وتنساب مثل الشراع الكئيب

وراء الدجى؛ روحك الشارده(70)

لا شك في أننا ندرك، هنا أن البؤرة الاستعارية تتمثل في الدالين (وراء الدجى) وقد تعلقت بطرف المشبه به (الشراع الكئيب) وجاءت ملحقة به.

وجاءت في الآخر بنية متداخلة بالمشبه به، كما في قوله من قصيدة بعنوان (اللقاء الأخير):

يا سكرةً مثل ارتجافات الغروب الهائمات(71)

لعلنا ندرك، هنا، أن البؤرة الاستعارية (ارتجافات الغروب الهائمات) تشكل المشبه به وهي بهذا تشكل نقطة تداخل في بنية التشبيه.

ويبدو لي أن هذين الأسلوبين يختلفان في طبيعة حركة معنى كل منهما داخل السياق باختلاف مواقعهما البنائية، ولكن هذه الحركة تقود في النهاية إلى تعميق الدلالة من خلال التحولات الأسلوبية التي تكون تعقيداً بنائياً. وحتى نفهم كيفية أداء هذا التعقيد البنائي للدلالة نقف عند قول السياب في قصيدة بعنوان (في السوق القديم):

تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أوراق الخريف

في ليلة قمراء سكرى بالأغاني، في الجنوب:

نقر [الدرابك] من بعيد

يتهامس السعف الثقيل، به، ويصمت من جديد!(72)

تتمثل البؤرة الاستعارية في التركيب (في ليلة قمراء سكرى بالأغاني) الذي يشكل جزءاً أساسياً من بنية المشبه الذي ورد في السطر السابق لـه (تلقين ضوءك في ارتخاء) وقد فصل بين هذا التركيب والبؤرة الاستعارية طرف المشبه به (مثل أوراق الخريف)، ويشكل السطران الأخيران السياق الذي يرتبط بالبؤرة الاستعارية فهما يرصدان البعد الصوتي لدال (الأغاني). لعل هذا الإلحاق للبؤرة الاستعارية ببنية التشبيه عموماً وبالمشبه خصوصاً يشكل بنية أسلوبية غايتها تكوين حركة معنى متماثلة بين البنيتين من أجل إحداث حالة معقدة تقود إلى دلالة عميقة في المقطع الشعري، وذلك أن بنية المشبه ترصد حركة الضوء الذي ينبعث من مرجع الكاف في الدال (ضوءك) وهو الشموع التي وردت في جزء سابق من السياق، وهذه الحركة تستند إلى البطء في التكون، وهو بطء يشير إلى ضعف هذه الإضاءة التي تزحف وسط الظلام في الليلة المقمرة. ولعل هذه الحركة البطيئة تشكل التعالق المحوري بين بنية المشبه والبؤرة الاستعارية؛ وذلك أن ثمة تماثلاً بين فاعلية الضوء المنبعث ببطء من الشموع، وفاعلية الليلة التي خفت شدة ظلامها بفعل ضوء القمر (ليلة قمراء) فكلاهما يتصف بالفاعلية الضعيفة التي لا تزيل ظلمة الليل تماماً ولكنها في الوقت نفسه فاعلية باقية ومستمرة في الحدوث. وقد صعدت البنية من حركة المعنى في البؤرة الاستعارية لتقود إلى نوع من التعميق الدلالي بتحويل هذه الليلة إلى العالم الإنساني الذي يتصف أعضاؤه بالثمالة والامتلاء وقد تجسد هذا التحويل في الدال (سكرى)، ولا شك في أننا ندرك أن هذه الثمالة تقود إلى حالة الضعف وربما البطء الحركي الذي يتمثل فيه شارب الخمرة في حال سكره، وقد تحولت البنية الاستعارية بالليلة إلى البعد الصوتي المتمثل بالدال (الأغاني)، وربطته بالدال (سكرى). ولا شك في أن هذا الربط يمثل دمج حاستين في موقع واحد هما حاسة الذوق المتمثلة في الدال الأول (سكرى) وحاسة السمع المتمثلة في الدال (الأغاني)، وهو ربط يقود في ظاهر التكوين الاستعاري بين مختلفين من حيث حركة المعنى الناتجة من كل منهما، وذلك أن الدال (سكرى) – كما أدركنا- يمثل حركة البطء والضعف في حين ان الدال (الأغاني) يمثل حركة مختلفة لا تقود إلى البطء بل ربما تقود إلى حركة الغناء المألوفة أو التي ربما تتعالى فيها الأصوات فتكون ذات فاعلية سريعة في إحداث الحدث، غير أن السياق اللاحق لبنية الاستعارة يكبح السرعة الحركية في الغناء بحيث يضبط إيقاعه على المستوى الضعيف والبطيء ليتماثل بالتالي مع الحركة الناشئة في البؤرة الاستعارية وبنية المشبه، وقد تمثل هذا الضبط (بنقر الدرابك من بعيد) فهو نقر يسمع ضعيفاً لبعد المسافة التي ينطلق منها صوت هذا النقر ثم يعمق السياق هذا الضعف في السطر الأخير من خلال الدالين (يتهامس) و(يصمت)، ذلك أن الدال الأول يجسد حركة الضعف في همس الأصوات المنبعثة من سعف النخيل الثقيل الذي يتحرك ببطء لثقله، والدال الثاني ينهي هذه الحركة بحيث يقود الصوت إلى التلاشي.

ولعلنا، إذا ما عدنا إلى بنية المشبه به، التي تجاوزناها مؤقتاً في عملية الربط بين المشبه والبؤرة الاستعارية، نستطيع أن نلتمس عملية التعقيد الأسلوبية الذي تمثل في هذه البنية وانعكس بالتالي على الدلالة تعميقاً وتكثيفاً، وذلك أن دال المشبه به (أوراق الخريف) تمثل ترابطات عميقة تتحرك باتجاهين: الأول باتجاه المشبه، والثاني باتجاه البؤرة الاستعارية؛ لتفرض بهما حركة البطء والضعف، فأوراق الخريف تلقي بكل ثقلها الدلالي على طرف المشبه والبؤرة الاستعارية وهو ثقل يقود إلى حالة التحول الذي يصيب

الأشجار في فصل الخريف وذلك في التحول من الخضرة والنضارة إلى حالة الاصفرار والموت وهي حالة أدركناها في المشبه والبؤرة الاستعارية، ولعل هذا التوسط البنائي للمشبه به بين المشبه والبؤرة الاستعارية الملحقة به يشير إلى هذا التعقيد التركيبي الذي عمق الدلالة الناتجة، ذلك أن الأصل في التعلق البنائي بين التراكيب أن تلتحق البؤرة الاستعارية بالمشبه على المستوى المكتوب ثم يأتي بعدها المشبه به ليكون خاتماً لبنية التشبيه، لذلك فإن هذا التشكل السياقي فرض حركة معنى تتوافق مع المنتج الدلالي.

وأما بنية التجاور، فقد أظهرت البؤرة الاستعارية متقدمة بنية التشبيه في كثير من مواقع تجربة السياب[73] وقد أظهرت كذلك أبنية التجاور بين الاستعارات في مواقع مختلفة من هذه التجربة[74]، ويبدو أن هذه البنية تسعى إلى جعل الأبنية المتجاورة تساند بعضها في حركة المعنى من أجل تعميق الدلالة التي تنتجها معاً، ويمكننا أن ندرك طبيعة هذا التشكل الأسلوبي في قول السياب من قصيدة بعنوان (من ليالي السهاد):

وذهبت فانْسحب الضياء،
أحسستُ بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاء
ينثالُ كالشّلال من أفق تحطمه الغيوم[75]

تتمثل البؤرة الاستعارية، هنا، في (الليل الشتائي الحزين) والبنية التشبيهية في (البكاء/ ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيوم)، ويبدو لي أن هذا التجاور بين البنيتين يقوم على وظيفة تعميق المعنى الذي يتشكل في الذات الشاعرة؛ وذلك من خلال الدال الشعوري (أحسست) الذي انبثق في سطح البنية الأسلوبية للمقطع الشعري بعد تكون السطر الأول الذي حدد حركتين ترتبطان بالمخاطبة (أنت)، تتجسد هاتان الحركتان في الدالين (ذهبت) و(انسحبت) إذ إن الدال الأول يجسد حركة الابتعاد التي مارستها المرأة المخاطبة، وهو ابتعاد عن الذات الشاعرة يشكل لها معاناةً فقد المحبوب الذي يقود إلى الوحدة، والدال الثاني يجسد حركة مماثلة غير أن فاعلها مختلف وهو (الضياء) فالضياء قد انسحب وابتعد عن الذات الشاعرة، وهذا الانسحاب يماثل ابتعاد المرأة من حيث شدة وطأته على هذه الذات، مما يشير إلى أن المرأة والضياء تتكافآن في الفاعلية من حيث ممارستها على الذات الشاعرة، ويأتي بعد هذا التشكل في حركة المعنى دور البؤرة الاستعارية الذي يقوم بعملية الضغط النفسي على الذات، وذلك أن انسحاب الضياء وابتعاد المرأة جعل دال (الليل) يمارس فاعليته القاسية على هذه الذات؛ وذلك من خلال فاعلية الحزن الذي أطبق على ظلمة الليل الشتائي، وتخلل هذه الذات فلونها بألوان الحزن والمشاعر المختلفة التي يضغط بها الليل عليها، ثم تأتي بنية التشبيه مشاركة البؤرة الاستعارية في هذه الحركة المعنوية، وذلك على مستوى التعلق السياقي للدال (أحست) الذي اتخذ متعلقين الأول (بالليل) والثاني (بالبكاء)، فالبكاء هو المتعلق الثاني الذي يرتبط بدال (الليل) بعلاقة التكافؤ والتعادل، ثم بلور السياق هذه العلاقة ببنية التشبيه التي بدأت بالتكون من خلال المشبه الذي يشير إلى تراكم البكاء والحزن في هذه الذات (بالبكاء ينثال) وانتهاء بالمشبه به (كالشلال من أفق تحطمه الغيوم) الذي رصد حركة البكاء وحولها إلى عالم المساء الجارف الهدار، فالشلاّل باندفاعه من الأعلى إلى الأسفل يشكل حركة قاسية سريعة جارفة وقد زادت سرعته بانبثاقه من نقطة الأعلى (الأفق) الذي تحطمه الغيوم بتفجر مياهها. ويبدو لي أن هذا التعلق بين البؤرة الاستعارية والتشبيه يرصد حركة تجري في الذات الشاعرة تبدأ بالداخل وتنتهي بالخارج، ذلك أن البؤرة الاستعارية تمثل التحرك الداخلي الذي جسدته مشاعر الحزن، وأن البنية التشبيهية تمثل التحرك الخارجي الذي يعد امتداداً لهذا التداخل، وقد جسده البكاء، وينتج عنه من الدموع التي تنهمر بغزارة على وفق شدة الحزن على هذه الذات.

3- المستوى التداخلي:

يبدي هذا المستوى بنية أسلوبية تتصف بالتكون الذي يفرض نوعاً من التعقيد التركيبي في المستوى السطحي الذي ينعكس على المستوى العميق في إنتاج الدلالة، وذلك أننا نجد البنية الأسلوبية فيه تجمع بين بؤرتين استعاريتين متداخلتين تجري فيهما تحولات من عوالم مختلفة تجعل حركة المعنى معمقة ومعقدة بناء على نوعية العلاقات القائمة بين هذه العوالم، وهو مستوى يشكل ظاهرة أسلوبية – كما أشرت فيما تقدم- تكررت في كثير من مواقع تجربة السياب الشعرية[76]. ويمكننا أن ندرك كيفية تكوين هذا المستوى من قول السياب في قصيدة بعنوان (أغنية في شهر آب):

تموز يموت بدون معاد،
والبرد ينثّ من القمر
فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر.
والليل يطفئ شطآنه
والضيفة تقبع بردانه
وفراء الذئب تغطيها..
وتطفأت النيران اللاتي كانت بالدم تذكيها.[77]

تتمثل ثلاث بؤر استعارية متداخلة في هذا المقطع في التركيب (والليل يطفئ شطآنه)، جاءت البؤرة الأولى في الدال (الليل)، والبؤرة الثانية في الدال (شطآن) والبؤرة الثالثة

في الضمير (الهاء) المضاف إلى (شطآنه)، وقد شكل الدال (يطفئ) المتوسط بين هذه البؤر منطقة التداخل في الوقت الذي يمثل قرينة دالة على استعارية هذه البؤر، إذ إن البؤرة الأولى (الليل) تجسد طرف المشبه والدال الغائب (الماء) يمثل طرف المشبه به بدلالة الدال (يطفئ)، وذلك أن الليل بوصفه فاعلَ حدث الإطفاء يقوم بإطفاء النار المشتعلة، لذا يكون الليل قد تحول إلى فاعلية الماء وقدرته على إخماد النار. وأما البؤرة الثانية (شطآن) بوصفها مكان حدث الإطفاء (مفعولاً بها) تمثل مشبهاً والدال الغائب (النار) الذي تحولت إليه يمثل المشبه به، وبطبيعة الحال يجري هذا التحويل بدلالة القرينة (يطفئ) ذلك أن حدث الإطفاء وقع على الشطآن المتحولة من النار، وأما البؤرة الثالثة التي تشكلت في الضمير العائد إلى الليل والمضاف إلى (شطآن) فإنها تشير إلى أن الليل يكتسب تحولاً جديداً وإن كان لـه صلة بالتحول الأول، ذلك أنه، هنا، تحول إلى البحر الذي يشكل المكان بدلالة الدال (شطآن) فيكون عندئذ (الليل) مشبهاً والدال الغائب (البحر) مشبهاً به. ولا شك في أن هذا التكون الاستعاري بين البؤر الثلاث بناء على علاقات التداخل يقود إلى مستوى أسلوبي معقد التركيب يفضي بالبنية لإنشاء علاقات تضاد بين العوالم التي كونت هذه البؤر الاستعارية، ويمكننا أن نرصد هذه العلاقات وأثرها في السياق الذي تعاملت معه هذه البؤر على النحو الآتي:

البؤرة الأولى
الليل
↕
ماء

البؤرة الثانية
الشطآن
↕
نار

البؤرة الثالثة
الليل
↕
بحر

يظهر الرسم، لنا، نوعية العلاقة التي تجمع بين التحولات الاستعارية، وذلك أن الليل في التحول الأول كان يتصل بفاعلية الماء التي أنشأت علاقة التضاد بينها وبين التحول الذي أصاب (الشطآن) في البؤرة الثانية، ذلك أن الماء والنار يجتمعان على علاقة التضاد، وتتجسد هذه العلاقة مرة أخرى بين تحول الشطآن وتحول الليل الثاني (البحر) فالبحر والنار متضادان أيضاً، ومما يثير الاهتمام، هنا، أن هذه العلاقة تتكون من علاقتين متداخلتين تتجه الأولى من الماء إلى النار والثانية من النار إلى الماء، يبدو لي أن هذا التعقد الأسلوبي لبنية التداخل تنعكس على حركة المعنى في السياق الذي تفاعلت معه البؤر الاستعارية، وذلك أن هذا السياق يتحرك ضمن دائرة (البرد والدفء) البرد الذي كان ينبعث من القمر (والبرد ينث من القمر) بعد أن مات تموز رمز العطاء والنماء (تموز يموت بدون معاد) والدفء الذي لا ينبعث من النار وإنما من أعراض البشر (فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر). لا شك في أن هذا التحرك السياقي بين البرد الذي لا ينبعث من موطنه الأصلي (الجو) وإنما من القمر والدفء الذي لا ينبعث أيضاً من منشئه الأصيل (المدفأة) وإنما من أعراض البشر يتوافق مع حركة البؤر الاستعارية التي جعلت الماء والبحر يمارسان فاعلية إطفاء الشطآن التي في الأصل لا نار فيها وإنما فيها الضوء الذي ينيرها. إن هذه التحركات التحولية لعوالم السياق ترصد مفارقات تقود إلى تعقيد حركة المعنى فتنتج دلالات عميقة على وفق هذه الحركات التعقيدية، ويأتي السياق اللاحق للبؤر الاستعارية ليوفر هذه التحولات المتراكمة، وذلك أن (الضيفة تقبع بردانه/ وفراء الذئب تغطيها...) إن هذه الضيفة لا تستطيع أن تنتفع من فراء الذئب الذي يقود– في الواقع- إلى الدفء، ذلك لأن هذه الفراء تتحول من ناتجها الطبيعي إلى ناتج غريب، رمزي، يقود إلى صفة التوحش التي اتصفت بها الضيفة فهي لا تتدفأ إلا بأعراض البشر، ويصعد السياق من حركة المعنى في السطر الأخير بجعل النيران تنطفئ بسب انقطاع الدم الذي كان يسعرها.

الهوامـش

(1) فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص260.
(2) للباحث دراستان تتصلان بهذا البحث هما: الليل في التشكل الاستعاري في شعر السياب "دراسة في التحولات الإدراكية". والليل في التشكل الاستعاري في شعر السياب "دراسة في إنتاج الدلالة"، ما زالتا مخطوطتين مرسلتين للتحكيم.
(3) انظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص373، ومورو، الصورة الأدبية، ص53، ولمتابعة تاريخ الاستعارة المكنية انظر: مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مبحث (الاستعارة بالكناية) ج1/ ص145 وما بعدها.
(4) انظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص373، ومورو، الصورة الأدبية، ص49، ولمزيد من تعرف تاريخ الاستعارة التصريحية؛ انظر: مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مبحث (الاستعارة التصريحية) ج1/ ص155 وما بعدها.
(5) لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص146.
(6) عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص16.
(7) عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص171.
(8) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ج404/2، وانظر أيضاً: ج1/ ص642، 266، 369، 437، 565. سأشير في الهوامش القادمة التي تعود إلى مجموعة القصائد المنشورة في ديوان بدر شاكر السياب والصادرة عن دار العودة عام 1971م الجزء الأول (ج1) ليتميز من مجموعة البواكير التي نشرتها دار العودة نفسها عام 1974م والتي سأشير إليها حيثما وردت بالجزء الثاني (ج2) اختصاراً.
(9) الديوان: ج1/ ص28، وانظر على سبيل المثال لا الحصر: ج1/ ص57، 243، 441، 677، 687.
(10) نقلاً عن: تودوروف، الأدب والدلالة، ص103.
(11) نقلاً عن المرجع السابق، ص96.
(12) السكاكي، مفتاح العلوم، ص369.
(13) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص141-142.
(14) لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص179.
(15) ونفرد نوتتبي، لغة الشعراء، ص51.
(16) انظر لمتابعة مثل هذه التصورات: مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص84، ويوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 129 وما بعدها.
(17) لرصد مفهوم هذا المصطلح، انظر: مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1/ ص150.
(18) انظر المرجع السابق، ج1/ ص153 وما بعدها.
(19) انظر المرجع السابق، ج1/ ص 171.
(20) الديوان: ج25/1-26.
(21) المرجع السابق، ج1/ص26، 28، 76، 320.
(22) المرجع السابق، ج1/ص132.
(23) المرجع السابق، ج1/ ص76، 493.
(24) المرجع السابق، ج2/ ص290.
(25) المرجع السابق، ج1/ص132، 6.
(26) المرجع السابق، ج1/ ص25، 26.
(27) المرجع السابق، ج1/ص486.
(28) المرجع السابق، ج1/ص32، 153، 679، 340، ج2/ص290.
(29) المرجع السابق، ج1/ص28.
(30) المرجع السابق، ج1/ص269، 240، 25، 287.
(31) انظر: المرجع السابق، ج1/ص28، 269، 76، 32، 6.
(32) المرجع السابق، ج1/ص26.
(33) المرجع السابق، ج1/ص93، 556، ج2/ ص150.
(34) المرجع السابق، ج1/ص93، 565، ج2/ ص150.
(35) المرجع السابق، ج1/ص105.
(36) المرجع السابق، ج1/ص441، 96.
(37) المرجع السابق، ج1/ص641، 438، 331.
(38) المرجع السابق، ج1/ص641.
(39) المرجع السابق، ج1 / ص438 وانظر أيضاً: ج1/ ص331، 98، 441، 105، ج2 / ص150.
(40) المرجع السابق، ج1/ص97، وانظر أيضاً:ج 1/ص96، 641، 565، 556.
(41) المرجع السابق، ج2/ص101، 193،ج 1/ص621، 716، 717.
(42) المرجع السابق، ج1/ص94، ج2/ص145.
(43) المرجع السابق، ج1/ص95.
(44) المرجع السابق، ج2/ص193، ج1/ص 422، 44، 47، 35، 86، 75.
(45) المرجع السابق، ج1/ص442.
(46) المرجع السابق، ج1/ص44.
(47) المرجع السابق، ج1/ص44، 24.
(48) المرجع السابق، ج1/ص47، 86، 75.
(49) المرجع السابق، ج1/ص86.
(50) المرجع السابق، ج2/ص485.
(51) المرجع السابق، ج1/ص687.
(52) المرجع السابق، ج1/ص604.
(53) المرجع السابق، ج1/ص24.
(54) المرجع السابق، ج1/ص604.
(55) المرجع السابق، ج1/ص44، وانظر على سبيل المثال: ج1/ص24، 94-95، 47، 48، 86، ج2/ص 101، 485.

(56) المرجع السابق، ج1/ص604، وانظر أيضاً: ج1/ص422، 35-36، 716-717، 687، ج2/ص145، 193-194.
(57) المرجع السابق، ج1/ص633.
(58) المرجع السابق، ج2/ص321، 98.
(59) المرجع السابق، ج1/ص212-213.
(60) المرجع السابق، ج1/ص633، وانظر أيضاً: ج1/ص212-213، ج2/ص321-322.
(61) المرجع السابق، ج2/ص98.
(62) المرجع السابق، ج1/ص211.
(63) المرجع السابق، ج1/ص242.
(64) المرجع السابق، ج1/ص311 وانظر أيضاً:ج 2/ص106، 204، ج1ص/ 714، 136-137، 701.
(65) المرجع السابق، ج1/ص57 وانظر أيضاً،ج 1/ص266-267، 522-523، 34، 201، 33، 608-609.
(66) نقلاً عن: صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ص23.
(67) الاستعارة والمجاز المرسل، ص190.
(68) علم الأسلوب، ص259-260.
(69) الديوان: ج1/ص32 وانظر على سبيل المثال لا الحصر: ج1/ص28، 76، 153، 327، 104،ج 2/ ص290، 340، 264.
(70) المرجع السابق، ج1/ص83 وانظر أيضاً: ج1/ص266، 324، 201، 523،ج2/ص485.
(71) المرجع السابق، ج1/ص30 وانظر أيضاً ج1/ص44، 155.
(72) المرجع السابق، ج1/ص24.
(73) انظر على سبيل المثال لا الحصر: المرجع السابق، ج1/ ص 374، 203، ج2/ ص312.
(74) انظر على سبيل المثال لا الحصر: المرجع السابق، ج1/ ص69، 438، 212، 716- 717.
(75) المرجع السابق، ج1/ص621.
(76) انظر على سبيل المثال لا الحصر: المرجع السابق، ج1/ص701، 110، 486، 240، 714، 308، 565، ج2/ص404، 433، 150
(77) المرجع السابق، ج1/ص331.

المصادر والمراجـع

أبو العدوس، يوسف، 1997م، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

البستاني، صبحي، 1986م، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1.

تودوروف، تزيفتيان، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، 1996م، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سورية.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، 1403هـ-1983م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

السياب، بدر شاكر:
- أ- ديوان بدر شاكر السياب، 1971م، دار العودة، بيروت.
- ب- ديوان بدر شاكر السياب، 1974م، دار العودة، بيروت، المجلد الثاني (البواكير).

عبد المطلب، محمد، 1997م، البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1.

عساف، ساسين، 1402هـ- 1982م، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1.

فضل، صلاح، 1405هـ-1985م، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته. ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

لوغورن، ميشال، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة: حلا. ج. صليبا، مراجعة هنري زغيب، 1988م، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1.

مطلوب، أحمد، 1403هـ- 1983م، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد.

مفتاح، محمد، 1986م، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط2.

مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ترجمه عن الفرنسية وقدم له: علي نجيب إبراهيم، 1995م، دار الينابيع، دمشق.

نوتنبي، ونفرد، لغة الشعراء، ترجمة: عيسى العاكوب، وخليفة العزابي، 1966م، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان.

اليوسفي، محمد لطفي، 1992م، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط2.

The Night in Al Sayyab's Poetry
A Study in the Stylistic Structure for the Metaphor

Fayez A. Al-Quraan *

ABSTRACT

This study observes the night phenomenon as a metaphorical topic. Dealt with it the poetic experiment of Al-Sayyab and that's through a guiding formation of the night in the stylistic structure for the metaphor, and the stylistic sides that can reveal efficiency about the stylistic faces that represented in them. Al Sayyab's experiment have covered the night topic until it became effective in the production of indications and meanings, and they have covered three levels: the transformational level between the metaphor ends in terms of the absence and the arrival, and it has revealed that this experience presents the night in many of the metaphorical buildings as a compared and the compared to it was absent until the meaning production is from a cancellation and the second level is the ability of the night on the contextual expansion in terms of the spread of functions that is synonymous with it or that punctuates margins to it, and discussed this level in the contextual relations that link the metaphor with the context that surrounds. And as for the third level, it discusses the stylistic formation for the metaphor in terms of its sticking to the other poetic images and it has revealed in it its formation within three relations: the metaphorical singularization, the metaphorical suspension and the metaphorical overlap.

Keywords: The Night, Al-Syyab's Poetry, The Stylistic Structure, The Metaphor.

* Department of Arabic Language, Yarmouk University, Irbid, Jordan. Received on 30/10/2006 and Accepted for Publication on 20/4/2007.